Kontinente der Phantasie

„Qu'il plaît à l'homme de se tenir
sur les pas des portes de l'imagination"

(Aragon, Der Bauer von Paris)

Aktualität des Surrealismus zwischen Erfolg und Wirkung

Der Surrealismus ist Geschichte. Er hat seine Legenden. Als Kunst sind seine Resultate in die Museen und Handbücher eingegangen. Seine provokativen Techniken gehören im Westen längst zum Repertoire der Bedürfnismanipulation. Das Bündnis von Warenästhetik und Sexualästhetik ist perfekt. Die weltweit operierende kapitalistische Kulturindustrie hat auch dem Surrealismus, der sich ihr radikal verweigerte, einen zwielichtigen Erfolg beschieden. Salvador Dalí präsentierte sich ihr immer wieder als ein surrealistischer Gewährsmann. Die Theoretiker der Avantgarde und der Postmoderne diskutieren seit 1968 das Scheitern des Surrealismus und seines Anspruchs, die Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Leben zu betreiben. Es sei die falsche Aufhebung gewesen. „Das Scheitern der surrealistischen Revolte besiegelt den doppelten Irrtum einer falschen Aufhebung. Zum einen: wenn man die Gefäße einer eigensinnig entfalteten kulturellen Sphäre zerbricht, zerfließen die Gehalte … Folgenreicher ist aber der andere Irrtum einer falschen Aufhebung. In der kommunikativen Alltagspraxis müssen kognitive Deutungen, moralische Erwartungen, Expressionen und Bewertungen einander durchdringen. Die Verständigungsprozesse der Lebenswelt bedürfen einer kulturellen Überlieferung auf ganzer Breite. Deshalb könnte ein rationalisierter Alltag aus der Starre kultureller Verarmung gar nicht dadurch erlöst werden, daß ein

kultureller Bereich, hier also die Kunst, gewaltsam geöffnet und ein Anschluß zu einem der spezialisierten Wissenskomplexe hergestellt wird" (Jürgen Habermas, „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt", 1980).
Aber der Surrealismus, vor allem wenn man ihn nicht mit der zentralen Figur Bretons identifiziert und als homogene Bewegung mißversteht, sondern (wie das diese Auswahl versucht) in der Vielfalt und Widersprüchlichkeit seiner Bestrebungen in der geschichtlichen Phase zwischen 1919 und 1939 begreift, geht in diesem Scheitern seines gewiß grundlegenden Anspruchs nicht auf. Es bleibt nach der Kritik am ideologischen Schein des Surrealismus und nach der Musterung seines möglichen Rests, die Ernst Bloch schon in der „Erbschaft dieser Zeit" gegen den Faschismus einzubringen forderte, noch mehr und anderes.
Der Surrealismus ist auch eine Erfahrung mit Geschichte, die sich querstellt zu deren Kontinuität. Störfaktor aller geschichtlichen Kontinuitätsvorstellungen ist surrealistische Erfahrung im Sinne von Walter Benjamin, der der erste authentische Kritiker des Surrealismus war: „Die Erfahrung unserer Generation, daß der Kapitalismus keines natürlichen Todes sterben wird", führte ihn zu dem dialektischen Schluß, daß der Begriff Fortschritt in der Idee der Katastrophe zu fundieren sei. Eine Sicht, die auf den unter kapitalistischen Bedingungen unlösbaren Widerspruch von technischem und sozialem Fortschritt hinweist, ein Dilemma, das eine alternative Lösung erzwingt.
Unmittelbare Reaktion auf die Desillusionierung durch den Weltkrieg, forderte der Surrealismus eine „neue Erklärung der Menschenrechte". Es war das Programm, mit dem sich der Surrealismus als Gruppe der Zwanzigjährigen in der ersten Nummer der „Révolution Surréaliste" am 1. Dezember 1924 um das seit 1917 bestehende Dreigestirn Aragon – Breton – Soupault konstituierte. Der Bezug zu 1789 bedeutete darin die bewußte Verabschiedung der Fortschrittsgedanken der bürgerlichen Aufklärung im Sinne Blanquis, der nach der Pariser Kommune in seiner Schrift „L'Éternité par les astres" (1872) dem bürgerlichen 19. Jahrhundert die Quittung für seine technischen Errungenschaften präsentierte: „das Jahrhundert hat den neuen technischen Möglichkeiten nicht mit einer neuen gesellschaftlichen Ordnung zu entsprechen vermocht". Alle Erfahrungen der jungen Kriegsverpflichteten (unter den Surrealisten war kein einziger Kriegsfreiwilliger) konzentrierten sich in einer Revolutionserwartung, die sich, politisch und sozial unbestimmt, auf eine Revolution im Geiste richtete. „Die Tatsache einer surrealistischen Revolution in den Dingen ist auf alle Zustände des Geistes anwendbar, auf alle Arten menschlicher Tätigkeit, auf alle Zustände der Welt inmitten des Geistes, auf alle feststehenden, moralischen Tatsachen, auf alle Ordnungen des Geistes ... Zwischen der Welt und uns ist der Bruch gänzlich vollzogen. Wir reden nicht, um das begreiflich zu machen, sondern nur zu uns selbst, mit der Pflugschar der Angst, mit der Schneide eines hartnäckigen Starrsinns, wir kehren das Denken um, wir machen es uneben" (Antonin Artaud, „Die Tätigkeit des Büros für surrealistische Forschung", 1925). Diese Revolutionserwartung erzeugte die Spannung, die aus der für die Epoche der zwanziger Jahre charakteristischen Differenz zwischen Anspruch und Realität individueller und geschichtlicher Entwicklung entsteht und die sich immer wieder auch in den Extremen der Revolte und des Selbstmords entlädt. Aus dieser Spannung, die das Scheitern als eine Erfahrung in einem ganz anderen Sinne als dem der verfehlten Wiedervereinigung von Kunst und Leben einschließt, kommt das subversive Erfahrungspotential des Surrealismus, das seine Aktualisierung durch radikale antibürgerliche Kräfte immer wieder möglich macht, zum Ausdruck. Zuletzt im Pariser Mai 1968, der mit seinen spontanen und anarchistischen Tendenzen auch die Wiederkehr surrealistischer Motive des Protestes und der Provokation brachte. Als „historische Avantgarde" gewann der Surrealismus plötzlich eine neue politische Aktualität. Die kritische intellektuelle Linke sah ein Vorbild in der surrealistischen Negation des institutionalisierten bürgerlichen Kunst- und Kulturbetriebs, die sie den in diesen Betrieb integrierten „Neo-Avantgarden" gegenüberstellte. Von offizieller Seite wurden die kulturrevolutionären Forderungen, die sich in der surrealistischen Losung der Pariser Studenten „Die Phantasie an die Macht!" ausdrückten, nach 1968 mit dem Bau des Pariser Kulturzen-

trums, des Centre Pompidou, beantwortet. Ein durchaus symptomatischer Vorgang, den viele seiner Kritiker als Beweis für das endgültige Scheitern der Avantgarde vor der Integrationsfähigkeit der bürgerlichen Gesellschaft interpretierten.

War der Mai 68 nur eine poetische Revolution, ein theatralisches und ungefährliches Ereignis, wie Jean Genet meinte? Statt den Justizpalast zu besetzen, hatten die Studenten das Théâtre de l'Odéon okkupiert und sich in die ungefährliche Toleranzzone staatlicher Macht begeben. Establishment und underground also als die zwei Seiten, die sich die Waage halten! Das ist sicher einer der Gründe für den Boom der Surrealismus-Ausstellungen seit 1968.

Es gibt aber noch eine andere Aktualität des Surrealismus, in der die methodischen Versuche der Surrealisten kritisch weitergedacht werden, eine falsche Alternative zwischen Rationalität und „Irrationalismus" aufzuheben. Hier steht der Surrealismus auch als Lehrstück in der kritischen Auseinandersetzung mit dem Faschismus und in der Suche nach Formen einer „Ästhetik des Widerstands" (Peter Weiss). „Noch in jedem Territorium, das die Aufklärung besetzt hat, haben sich unversehens unbekannte Dunkelzonen aufgetan. Immer neu hat die Allianz mit dem Rationalismus der Linken den Rücken entblößt für die Dolche der Reaktion, die in diesen Dunkelzonen geschmiedet wurden" (Heiner Müller). In diesem für jede linke politische Bewegung nach dem Faschismus unausweichliche Aufgabe sah Walter Benjamin 1929 vor dem Faschismus den eigentlichen Grund des Interesses am Surrealismus. „Die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen, darum kreist der Surrealismus in allen Büchern und Unternehmen! Das darf er seine eigenste Aufgabe nennen. Für die ist's nicht damit getan, daß, wie wir wissen, eine rauschhafte Komponente in jedem revolutionären Akt lebendig ist. Sie ist identisch mit der anarchischen. Den Akzent aber ausschließlich auf diese setzen, das hieße die methodische und disziplinäre Vorbereitung der Revolution völlig zugunsten einer zwischen Übung und Vorfeier schwankenden Praxis hintenansetzen" („Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz"). In polarem Gegensatz zu diesem Urteil steht die Meinung Sartres, der den Surrealismus pauschal als Verrat an der Revolution verurteilte, weil er die Priorität der sozialen Revolution vor der Veränderung des Bewußtseins mißachtet habe. „Für den militanten Marxisten besteht kein Zweifel darüber, daß allein die soziale Umschichtung radikale Veränderungen im Fühlen und Denken zuläßt. Wenn Breton seine inneren Experimente am Rande einer revolutionären Aktivität oder parallel zu ihr glaubt verfolgen zu können, dann ist er im voraus verurteilt; das liefe nämlich wieder darauf hinaus, daß eine Befreiung des Geistes auch in Ketten möglich sei, zumindest bei bestimmten Leuten, und daß die Revolution infolgedessen nicht so dringlich wäre ... Es gibt einen surrealistischen Quietismus. Quietismus und permanente Gewalt: zwei komplementäre Aspekte ein und derselben Haltung" („Was ist Literatur", 1947). Am Surrealismus scheiden sich im Nachkriegsfrankreich die Geister. Für die existentialistische Generation der Malraux, Sartre, Camus, deren heroische Romane Antworten auf die Frage waren, wie man im Gefängnis leben soll, war die utopische Vorstellung der Surrealisten von einer Welt ohne Gefängnisse schlicht irreal, eben surrealistisch. Dagegen sah der Surrealist Julien Gracq in einem Aufsatz aus derselben Zeit mit der heroischen Geschichte der Résistance und der Befreiung vom Faschismus das von den Surrealisten bewegte Problem, wie die Reaktion von ihrer Macht über die „dunklen Triebkräfte" der Geschichte enteignet werden könnte, als keineswegs schon erledigt an. „Was es in dieser Epoche an authentisch Revolutionärem gab, hat doch nicht gründlich genug zur Einsicht in die Vorteile geführt, die darin liegen, wenn die dunklen Kräfte auf seiner Seite stehen ... Der Eindruck hält an, daß die Revolutionäre, fasziniert durch die Beherrschung der Instrumente zur Erkenntnis der tiefen Geschichte, die ihnen das 19. Jahrhundert mit Marx überliefert hat, zu deren Gunsten zu oft die empirische Kontrolle über gewisse unmittelbare Triebkräfte der Geschichte vernachlässigten, die sich dann unglücklicherweise (man denke an 1933) als Explosionskräfte erwiesen ... Im übrigen hat der Hitlerismus (es ist nutzlos und sogar gefährlich, sich das zu verbergen) auf Jahre hinaus die deut-

schen Massen galvanisiert, so daß wir mit dem Skandal aller Skandale konfrontiert sind, dem man sich nur allzu leicht hingibt: daß nämlich das Weltproletariat gezwungen ist, der Gesamtheit der deutschen Arbeiterklasse die Faust mit Verachtung hinzustrecken" („Lautréamont toujours", 1947).
In einem „Brief an einen deutschen Freund" hat André Breton 1948 demonstrativ gegen die nationalistische Verdrängung der Ursachen des Faschismus dafür plädiert, „eine Bresche in die Mauer zu schlagen, die Deutsche und Franzosen so hoffnungslos trennt". Er nannte darin noch einmal jene Grundmotive des Surrealismus, die die eigentliche Aktualität seiner Geschichte ausmachen und die die vorliegende Auswahl in einer möglichen Breite ihrer Aspekte dokumentiert: „Es sind nicht nur die sozialen und politischen Strukturen, die von Grund auf verändert werden müssen. Meine persönliche Überzeugung ist, daß nichts Lebensfähiges mehr sicher sein kann, wenn man nicht schleunigst Schluß macht mit den überholten Anschauungen des allgemein Zugestandenen. Solange man nicht die zu Unrecht als unübersteigbar ausgegebenen Gegensätze des Irreseins und der angeblichen ‚Vernunft', des Traumes und der Tat, der geistigen Vorstellung und der körperlichen Wahrnehmung einschränkt und verringert, wird der Mensch eingeschlossen bleiben im Gefängnis seiner Logik, wird er die Schranke nicht hochzuheben vermögen, welche die innere von der äußeren Welt trennt. Diese Mauer aus tausendjährigem Eisen niederzureißen, nachdem sie von Novalis, Jean Paul, Arnim, Lichtenberg, Grabbe, Tieck mit geschlossenen Füßen übersprungen worden ist, dazu lade ich die deutschen Dichter ein."

Der Surrealismus als Gruppe und Bewegung

Eine literarische Schule war der Surrealismus nicht. Eher eine die zeitgleichen Bemühungen in den verschiedenen Künsten um eine neue Sprache der Kunst verbindende poetische Bewegung. Die von den Poeten Breton, Aragon, Crevel und Yvan Goll (vgl. dessen surrealistisches Manifest in: „Gefangen im Kreise", Reclams Universal-Bibliothek Bd. 917) verfaßten unterschiedlichen surrealistischen Manifeste des Jahres 1924 waren keine Programmschriften traditioneller Art für eine neue Kunst. Es sind Bekenntnisschriften eines neuen Geistes, dem die Kunst als eine unter anderen Tätigkeiten lediglich Mittel zu seiner Verwirklichung ist. Die Kunst als „Parasit der Wirklichkeit" (Yvan Goll) sollte gerade abgeschafft werden. Ein Merkmal des parasitären Charakters der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft war zum Beispiel die im Namen „großer" und „echter" Kunst vorgenommene Disqualifizierung des Films und der Fotografie als Nicht-Kunst. Der in den Manifesten geforderte neue Geist löste mit der Kritik an solchen Grenzmarkierungen ein Versprechen Apollinaires ein, der in seinem Manifest „L'esprit nouveau et les poètes" (1918) als einer der ersten in Frankreich die Bedeutung des Films, „der populären Kunst par excellence", für die Erneuerung der Poesie betont hatte und darin einen Beweis für „diese sich in unserer Zeit vollendende Synthese der Künste" sah. Die Surrealisten trafen den Nerv der kritischen intellektuellen Nachkriegsgeneration vor allem aber durch den moralischen und bewußt provokatorisch vorgetragenen Anspruch, Poesie und Revolution miteinander zu verbinden. Luis Buñuel beschreibt in seinen Memoiren „Mein letzter Seufzer" (1982) eindringlich die von dem Pariser Surrealismus ausgehende Anziehungskraft. „Fragt man mich, was der Surrealismus war, antworte ich immer: eine poetische, moralische und revolutionäre Bewegung."
Getragen wurde diese Bewegung von der surrealistischen Gruppe, die bis 1929 bestand und der etwa 70 Mitglieder angehörten. Aus dem lockeren Zusammenschluß eines Freundeskreises, in dem die Persönlichkeit André Bretons eine dominierende Rolle spielte, entstanden seit 1924 auch die festeren und organisierten Formen gemeinsamer und öffentlicher Gruppenaktivitäten. Eigene Zeitschriften, regelmäßige Zusammenkünfte in der Wohnung Bretons oder in bevorzugten Pariser Cafés, Vorbereitung von Aktionen, Ausstellungen gaben der Gruppe bald das unverwechselbare Image einer Gegen-Öffentlichkeit und rechtfertigen es, von einer surrealistischen Epoche der französischen Literatur und Kunst in den zwanziger Jahren zu sprechen. Zu den einflußreichen Förderern und Geldgebern der Gruppe

gehörten auch die Mäzene aus Kreisen der Pariser Aristokratie (die Gräfin de Noailles) und Haute Couture wie Jacques Doucet und Poiret. Von Jacques Doucet, der in Paris eine der bedeutendsten Sammlungen moderner Literatur und Kunst begründete, hat man gesagt, daß er die surrealistische Revolution finanziert hat.

Gegen Ende der zwanziger Jahre bemüht sich die Gruppe um die Internationalisierung ihrer Bestrebungen und nimmt Verbindungen zu Künstlern in Spanien, Jugoslawien, England, den USA, der Tschechoslowakei und (über René Crevel) auch nach Deutschland auf. Zur Sowjetunion bestanden keine persönlichen Kontakte vor der Teilnahme Aragons und Georges Sadouls am Charkower Kongreß (1930). Die Begegnung mit Majakowski (1928) in Paris war beiläufig. Die Politisierung der Gruppe im Zusammenhang mit dem Marokkokrieg (1925) führt zu Kontakten mit anderen linken Gruppierungen wie der um die von Barbusse 1919 gegründeten Zeitschrift „Clarté" und zu dem Kreis marxistischer Philosophen um die Zeitschrift „Philosophie". Das Dokument dieser vorübergehenden Allianz, das kollektive Manifest „Zunächst und immer Revolution" führte auch zu einer Annäherung der Gruppe an die FKP und wurde von A. Lunatscharski, damals sowjetischer Erziehungsminister, begrüßt: „Die Surrealisten haben richtig verstanden, daß die Aufgabe der revolutionären Intellektuellen unter einem kapitalistischen Regime darin besteht, die bürgerlichen Wertbegriffe zu brandmarken. Ihre Anstrengungen verdienen, gefördert zu werden."

In Deutschland war Klaus Mann einer der wenigen (von Walter Benjamin und Carl Einstein abgesehen, die den Surrealismus in Paris erlebten), die den Pariser Surrealismus als ein Ereignis begrüßten. Von ihm stammt eines der eindrucksvollsten Porträts der Surrealisten-Gruppe. „Das Produzieren und Denken in Gruppen und nach festgelegtem Programm ist nie Sache der Deutschen gewesen; wir haben dies Phänomen, seit der Romantik, wohl das erste Mal wieder bei den Expressionisten gehabt. Danach ist die Zersplitterung, Vereinsamung und Vereinzelung der geistig Lebenden schlimmer als jemals geworden. Heute weiß bei uns keiner vom anderen, höchstens wieviel er verdient. Wir

haben nicht einmal eine literarische Metropole, denn Berlin ist es nicht. Die deutsche Elite wohnt in alle Windrichtungen verstreut, Berlin ist nur der Markt, auf dem sie sich anbietet. Die französische sitzt bekanntlich nirgends als in Paris, auch wenn sie neuerdings gelegentlich an den Kongo oder nach Konstantinopel reist. Sie bleibt ein Ganzes, freilich in viele Teile gespaltenes. Unter den jungen Gruppen ist die der Surrealisten sicher die markanteste, zunächst schon, weil sie die lauteste ist. Außerdem aber die geistig radikalste, unbedingteste und, im konventionellen Sinn, unfranzösischste. Sie umfaßt Poeten und Essayisten, auch Maler. (Denn das ist einer der anderen Unterschiede des Pariser intellektuellen Lebens zu unserem, daß Literatur und Malerei in enger und gegenseitig befruchtender Verbindung stehen. Welcher deutsche Schriftsteller hat eine Beziehung etwa zu Paul Klee, die sich wesentlich manifestiert hätte? Es war der junge Franzose René Crevel, der dem tiefsinnigsten und geheimnisvollsten Maler unserer Zeit im ‚Querschnitt' eine unvergeßliche Huldigung schrieb.) Unter den surrealistischen Dichtern haben den größten Ruhm: Louis Aragon, André Breton, René Crevel und der Lyriker Paul Eluard; bis vor kurzem Philipp Soupault, der aber jetzt nicht mehr dazugehört. Unter den Malern Max Ernst und Miró.

Das Atelier mit den phantastischen Bildern, Negerschnitzereien, Balifiguren gehört André Breton. Der Intensive und Wortgewandte, der, in den Taschen die Hände, mit der Eitelkeit eines prachtvollen Vogels den edlen kleinen Kopf drehend und wendend, im Zimmer spazierengeht, ist Louis Aragon. Stiller sitzt Paul Eluard, den man, mit magerem und empfindlichem braunem Gesicht, blondem Haar, schmaler Nase, zugleich nachlässiger und feierlicher Haltung, eher für einen verfeinerten Engländer hielte. Hinter seinem Stuhl René Crevel mit einem Gesicht von beunruhigender Kindlichkeit; unter einer mitgenommenen und reinen Stirn die unglaublichsten Augen, die seit Rimbaud diese mysteriöse Welt angeschaut haben.

Während die Männer sprechen und sich erregen, scheinen die nachdenklichen, geschminkten Frauen bei ganz anderen Dingen zu sein, etwa damit beschäftigt, das langhaarige

graue Hundetier zu streicheln, das zwischen den Traumlandschaften von Max Ernst spazierengeht. Wenn sie aber eine gedämpfte und kluge Bemerkung in die Konversation werfen, merkt man, daß sie in aller Stille durchaus teilgenommen haben.
Worüber das Gespräch geht, ist nebensächlich, es kann sich um eine neu zu gründende Zeitschrift oder um den geplanten Überfall auf einen mißliebigen Kritiker handeln. Was beeindruckt, ist dieses gemeinsam aufgebrachte Pathos, Erregtheit und Leidenschaft einer Gruppe, und zwar einer Gruppe höchst differenzierter, also ihrer Anlage nach zur Einsamkeit neigender Menschen" („Der Surrealismus", 1929/30)
Auffällig in der Tat die von Klaus Mann notierte Randfigurenrolle der Frauen in der Gruppe. Die Surrealisten waren eine Männergemeinschaft. Mit der einzigen Ausnahme der Malerin Valentine Hugo, die ein surrealistisches Porträt Rimbauds und die jugendstilartigen Federzeichnungen zu Eluards „Médieuses" schuf, spielten die Frauen die ihnen von den Männern zugewiesene Rolle des Mediums für deren idealisierende und sublimierende Wunschvorstellungen. Die Frau als Kultobjekt, idealisiert im Mythos der *Mélusine*, und als Vamp – zwischen diesen beiden polaren Vorstellungen bewegt sich das Frauenbild der meisten Surrealisten. Es bezeichnet eine der problematischsten Zonen „machistischer" Verdrängung, die auch dort noch wirksam bleibt, wo (wie in Aragons klassischem Text surrealistischer Erotik „Irène") die Befreiung aus ihren Grenzen am weitesten getrieben ist. Man kann von einem erotischen Weltbild der Surrealisten sprechen. Breton, der schon früh die Praxis der automatischen Schreibweise durch den Liebesakt definiert hat („Die Wörter machen Liebe"), hat als seinen Grundsatz in „L'Amour fou" das Verlangen *(le désir)* benannt, „die einzige Triebkraft und Strenge, die der Mensch begreifen muß". Erotik und Liebe sind für die Surrealisten elementare und praktische Akte der Befreiung von sozialen Zwängen; Handlungen der Selbstbefreiung (in allerdings dominant maskuliner Perspektive) von den internalisierten Regeln einer christlich-bürgerlichen Moral. Aragon hat das in der Bordell-Szene seines „Der Bauer von Paris" (Titel der

deutschen Übersetzung: „Pariser Landleben") im Bekenntnis zur Prostituierten als Möglichkeit einer solidarischen und „mythischen Kommunion mit der Masse" (W. Benjamin) vorgeführt. Der zweideutige allegorische Charakter der Prostituierten, Verkäuferin und Ware in einer Person zu sein, wird zum Anlaß für einen Vergleich mit der Rolle des Dichters in der bürgerlichen Welt. Beide fristen ihr Leben in den Sperrbezirken der Gesellschaft. Das Bordell als Bild der Gesellschaft erscheint auch in der „Passage de l'Opéra", die ein einziges vom Zerfall bedrohtes Bordell ist. Es ist die verkommene Welt der kleinen Warenproduzenten und des Schmierentheaters (Théâtre moderne), deren Auslagen und Schaustellungen sich im (männlichen) Blick des Flaneurs zu erotischen Bildern und Szenen transformieren. Die phallokratische Erotik der Surrealisten bleibt bei aller Revolte gegen bürgerliche und spießige Sexualmoral und ihr christlich-bigottes Gegenbild der „reinen Familie" durch die unaufgehobene traditionelle Rollenverteilung der Geschlechter noch immer in den Grenzen dieser Moral befangen. So durch die Trennung von Sexualität und Liebe, durch den Gegensatz von idealisierter Kindfrau und Vamp, von männlicher Sexualität und weiblicher Körperlichkeit. „Die totale Weigerung des Mannes, aus seinem Körper ein Lustobjekt zu machen, korrespondiert mit seinem Bedürfnis, die Frau auf ein Objekt seiner Lust zu reduzieren." (Xavière Gauthier.) Der in säkularer christlicher Tradition überlieferte sublimierte Gegensatz von Körper und Geist, wie immer ihn die Surrealisten als einen Alpdruck empfanden, wird nicht durchbrochen. Daher stehen nicht nur in den erotischen Texten und Bildern der Surrealisten die Kindfrau und die *femme fatale* in der Vorstellung eng beieinander, die sich die Surrealisten von der „Frau als Zukunft des Mannes" (Aragon) machten. So beschwört Breton die Formen mittelalterlicher Minne und höfischer Liebe als ein Ideal (man denke an das Schloß-Symbol im Ersten Manifest) und gerät in einem seiner bekanntesten Gedichte („Freie Liebe") hart an die Grenzen erotischen Bilderkitsches. So widmet Robert Desnos „Die Abenteuer des Freibeuters Sanglot" (frz. „L'Amour/La Poésie") „der Revolution. Der Liebe. Der Frau, die beides verkörpert." Der Anti-

Held zwischen Verzweiflung und Enthusiasmus ist hier auch ein narzistischer Voyeur, der schweigend einem endlosen Fußgetrappel vor seiner Tür lauscht, „das von einer Menge nackter Frauen herrührt, die das Schlüsselloch belagern". Louise Lame, die immer Flüchtige, ist die zugleich anziehende und gefährliche nackte Schönheit im Leopardenfellmantel.

Den einzigen Gegenpol zu dieser männlichen Auffassung der Erotik repräsentiert René Crevel, der homosexuell war und sich auch offen dazu bekannt hat. In seinen Romanen kommt der Surrealismus zu einer anderen Auffassung von Sexualität, ist der Gegensatz von Sexualität und Liebe in einer die Fouriersche Utopie aktualisierenden Weise überwunden. „Der Wille, die Frau einzig und allein der sexuellen Aktivität des Mannes vorzubehalten, setzt die Verachtung des Mannes für die Frau voraus. Jenen Herren wurde schon vor Beginn der Pubertät von einer bürgerlichen Tradition eingeimpft, was sie dann fein säuberlich zu unterscheiden wußten: die Liebe, die man empfindet, und die Liebe, die man macht. Auf der einen Seite das käufliche Fleisch, im Bordell konsumiert, auf der anderen die schönen und geistvollen Damen, die unterdessen im Hotel bleiben und geduldig ihre entsexualisierten Zwänge ertragen" („Le clavecin de Diderot").

Das Ausmaß an unbewältigter sexueller Verdrängung bei den meisten Surrealisten zeigt sich eklatant im Falle Aragons, der sich zeit seines Lebens nie öffentlich zu seinem Text „Irène" bekannt hat. In anderen Fragen war die Gruppe weniger einheitlich. Die dominierende Stellung von André Breton, mit dessen Theorien der Surrealismus immer wieder identifiziert worden ist, kann doch die Differenzen unter den Mitgliedern der Gruppe nicht verdecken. Die durch bestimmte Ereignisse und gemeinsame Aktionen gestiftete Kohärenz wurde immer wieder durch zentrifugale Kräfte und Haltungen gesprengt. „Es ist ganz sicher", schrieb Aragon, „daß es im Bereich der Schreibweise Abgründe zwischen uns gab, daß wir mit zerbrechlichen Kompromissen lebten." Man wird sich darum davor hüten müssen, den Surrealismus als eine homogene und auf einheitliche Prinzipien reduzierbare Bewegung aufzufassen. Die

Praxis der einzelnen Mitglieder der Gruppe muß als ein jeweils authentischer Beitrag zur surrealistischen Bewegung verstanden werden, die ihre geistige Dynamik gerade aus der Unterschiedlichkeit der Aspekte bezieht.

Wo liegt aber dennoch der Brennpunkt so verschiedenartiger Figuren wie Breton, Aragon, Soupault, Péret, Artaud, Crevel, Eluard, Dalí, Desnos, Max Ernst, Unik, Leiris, Picabia, Buñuel? Jeder dieser Namen signalisiert ein poetisches Universum von unverwechselbarer Prägung. Und doch gibt es natürlich Gemeinsames. Gerade der Zusammenschluß extremer Individualitäten zur Gruppe ist ein erstes Merkmal der Bewegung. Die Tendenz zur Aufhebung des Individualismus in einer gemeinsam verantworteten Bestrebung, der Surrealismus als „Kommunismus des Genies", wie ihn ein frühes Flugblatt forderte, schafft die Bindung. Sie schließt vor allem die Überzeugung vom Ende der Ära des individualistischen Kunstwerks ein; die praktizierte Einsicht, daß der Autor als privilegierter Schöpfer seine Rolle ausgespielt hat. Max Ernst hat darin die wesentliche Leistung des Surrealismus gesehen. („Was ist Sürrealismus?", 1934).

Es sind schließlich die gemeinsamen Aversionen, die Einheit im Negativen also, die den Konsens der Gruppe stifteten: der Protest gegen alle Konventionen des bürgerlichen Lebens und ihre ideologischen Rechtfertigungen und künstlerischen Ausdrucksformen, gegen alle Formen institutionalisierter Unterdrückung des Menschen, gegen die Politik der bürgerlichen Parteien, gegen Nationalismus und chauvinistischen Europazentrismus (vgl. Eluard, „Die Abschaffung der Sklaverei") und immer wieder gegen den Klerikalismus, der besonders in Benjamin Péret seinen unversöhnlichsten Feind hatte, und gegen den bürgerlichen Kulturbetrieb. Ihren Ursprung hat die surrealistische Protesthaltung in dem radikalen Freiheitsbegriff, den Breton im Ersten Manifest des Surrealismus begründet. Von hier aus gewinnt er den geschichtlichen Zusammenhang mit der utopisch-sozialistischen und anarchistischen Tradition des 19. Jahrhunderts (mit Fourier im besonderen) und mit jener anderen „schwarzen" Moderne, für die den Surrealisten Lautréamont, „der große Pförtner der modernen Welt", zum

großen und unverrückbaren Vorbild wurde. „Seit Bakunin" – schrieb Benjamin – „hat es in Europa keinen radikalen Begriff von Freiheit mehr gegeben. Die Surrealisten haben ihn. Sie sind die ersten, das liberale moralisch-humanistisch verkalkte Freiheitsideal zu erledigen, weil ihnen feststeht, daß ‚die Freiheit, die auf dieser Erde nur mit tausend härtesten Opfern erkauft werden kann, uneingeschränkt, in ihrer Fülle und ohne jede pragmatische Berechnung will genossen werden, solange sie dauert'. Und das beweist ihnen, ‚daß der Befreiungskampf der Menschheit in seiner schlichtesten revolutionären Gestalt (die doch, und gerade, die Befreiung in jeder Hinsicht ist), die einzige Sache bleibt, der zu dienen sich lohnt'." (Breton.) Walter Benjamin schließt daran die Frage, um die seine Auseinandersetzung mit dem Surrealismus immer kreiste: „Aber gelingt es ihnen, diese Erfahrung von Freiheit mit der anderen revolutionären Erfahrung zu verschweißen, die wir doch anerkennen müssen, weil wir sie hatten: mit dem Konstruktiven, Diktatorischen der Revolution? Wie haben wir ein Dasein, das ganz und gar auf den Boulevard Bonne-Nouvelle sich ausrichtet, in Räumen von Le Corbusier und Oud uns vorzustellen?"

Es ist diese kritische Frage, deren unterschiedliche Beantwortung zur Polarisierung und Differenzierung der die surrealistische Bewegung tragenden Figuren Ende der zwanziger Jahre führte. Aragon hat dafür in einem bilanzierenden Rückblick Ende 1931 eine prägnante Formel gefunden: „Die Snobs sind da!" Die Surrealisten mußten erfahren, daß es in dem Maße, wie sie ihr Programm präzisieren (vom S u r r e a l i s m u s a l s R e v o l u t i o n zum S u r r e a l i s m u s i m D i e n s t d e r R e v o l u t i o n) in die bürgerliche Gesellschaft integriert und durch zunehmende Marginalisierung paralysiert wurden. Sie sahen sich von einer Mauer des Schweigens und von Boykott umstellt. Der Film „Das goldene Zeitalter" und „Die unbefleckte Empfängnis" waren polizeilich verboten worden. In dieser Situation veröffentlichte Aragon in der Nr. 3 der SASDLR eine selbstkritische Analyse, in der hinter den äußeren Differenzen unter den Mitgliedern der Gruppe die tieferen geschichtlichen Ursachen der Auflösung der surrealistischen Bewegung zur Sprache kamen. „1930 und 1931 sind wir zu dem paradoxen Ergebnis gelangt, daß unser Denken als ein Luxusobjekt g e r a d e w e g e n seines revolutionären Charakters betrachtet wurde. Die bürgerliche Gesellschaft akzeptiert es nur noch in immer kleineren Auflagen." (Die durchschnittliche Auflage der RS betrug 1050 Exemplare, von der SASDLR konnten nur noch 350 Exemplare abgesetzt werden. Bretons Gedichtband „Clair de terre" erreichte 175 verkaufte Exemplare, Eluards sämtliche Gedichtbände erzielten im Durchschnitt zwischen 1916 und 1936 nicht mehr als 465 Exemplare je Band; K. B.) „Es ist ein Skandal, daß angebliche Revolutionäre die heuchlerische Legende wörtlich nehmen, die uns als Schriftsteller für S n o b s ausgibt, während doch die Art und Weise, uns (auch mit finanziellen Mitteln) auf ein Publikum zu beschränken, das wir immer verachtet haben, eine geradezu perfekte Form der Repression ist. Die Bestien im Käfig bleiben noch immer Bestien. Man hat sich für uns ein sehr modernes Gefängnis ausgedacht, das eine echte Erfindung dieser Tage ist. Da müssen wir um jeden Preis heraus" (Aragon, „Le surréalisme et le devenir révolutionnaire", 1931).

Aragon, der in diesem Text Erfahrungen seiner SU-Reise mit einbrachte, betonte den Charakter des Surrealismus als einer „Dialektik der Erfindung" und appellierte an die Surrealisten als „Verräter ihrer Ursprungsklasse", ihre Arbeit künftig als Bestandteil einer neuen „proletarischen Kultur" zu organisieren. „Insofern ist es unmöglich, die Bewegung des Surrealismus unabhängig von der des dialektischen Materialismus zu sehen, wie es auch unmöglich ist, die Entwicklung des Surrealismus außerhalb der Entwicklung des Proletariats zu sehen. Man kann den Übergang der Surrealisten an die Seite des Proletariats in seinem revolutionären Kampf gegen die Bourgeoisie als ein *fait accompli* ansehen. Er drückt sich im Verrat der Surrealisten an ihrer Ursprungsklasse aus, die durch diesen ‚Verrat' versuchen, die ideologischen Positionen dieser Ursprungsklasse zu zerstören."

Es hat auch nach der Spaltung der surrealistischen Gruppe im Jahr 1929 nicht an Versuchen gefehlt, die von Aragon beschriebenen Erfahrungen umzusetzen. Bretons theoretischer Text von 1932 „Die kommunizierenden Röhren", der

das Verhältnis des Marxismus zu Freud kritisch diskutiert, zeigt das ebenso wie das Prager Interview von Eluard und Breton aus dem Jahre 1934 oder die Zusammenarbeit zwischen der Breton-Gruppe und dem Kreis um Georges Bataille in ihrem gemeinsamen und vorübergehenden Engagement für eine „kämpferische Volksfront". Wie unvereinbar die insbesondere von Breton vertretenen ideologischen Positionen mit der Politik der kulturellen Volksfront geblieben waren, das machte der Pariser Schriftstellerkongreß 1935 deutlich genug (vgl. „Paris 1935", Hrsg. Wolfgang Klein, Berlin 1982). An der prinzipiellen antifaschistischen Haltung aller Surrealisten (Salvador Dali ausgenommen) besteht jedoch ebensowenig ein Zweifel wie an ihrem Beitrag zu einer Kunst im Widerstand, woran jüngst Jean Marcenac mit dem Hinweis erinnert hat, daß die bedeutendsten Dichter der französischen Résistance ehemalige Surrealisten waren.

Es gäbe auch ein falsches Bild, würde man den Surrealismus mit bestimmten ideologischen Überzeugungen Bretons und mit deren Affinität zum Trotzkismus gleichsetzen. Man würde dann nur die Widersprüche zwischen Ideologie und künstlerischer Praxis, die ja niemals deckungsgleich sind, unterschlagen. Nur weil immer wieder die ideologische Position Bretons und seiner engeren Gruppe als Ausdruck des Surrealismus kanonisiert wurde, konnte man von surrealistischem Verrat an der Revolution (Sartre) oder vom Surrealismus als Modellfall prinzipiell intellektuellen Nonkonformismus sprechen. Nur so konnte man auch Bretons Erstes Manifest als das ausschließliche Programm des Surrealismus auffassen und übersehen, daß etwa Aragons „Traumwoge" sich in wesentlichen Punkten davon unterscheidet.

Die von Breton favorisierte automatische Schreibweise war nur vorübergehend und niemals ausschließlich ein gemeinsamer Nenner aller Surrealisten.

Die wunderbare neue Welt

Es gibt jedoch eine Zone der Erfahrung, in der sich die unterschiedlichen Beiträge der Surrealisten zu einer neuen Praxis der Kunst jenseits ihres bürgerlichen Autonomiestatus wie in einem Brennpunkt kreuzen: das *Wunderbare (le merveilleux)* als „einzige Quelle ewiger Kommunikation unter den Menschen". (Breton).

In einer *Ästhetik des Wunderbaren* haben die künstlerischen Resultate des Surrealismus ihren eigentlichen Ursprung. Die Aktualisierung dieser aus christlicher und romantischer Tradition überlieferten ästhetischen Kategorie des Wunderbaren steht im Zeichen antiutiliaristischer Kritik am „absoluten Rationalismus", an der „Herrschaft der Logik" einer kapitalistisch organisierten Welt, wie Breton im Ersten Manifest zeigt. Mythen als Elemente unbewußter geschichtlicher Erfahrung und das Moderne als Kontrast und Widerspruch zu technischem Fortschritt und sozialer Zerstörung kristallisieren in der surrealistischen Konzeption des Wunderbaren. Ein „Vorwort zu einer modernen Mythologie" nennt Aragon das erste Kapitel des „Bauer von Paris". Das Wunderbare war den Surrealisten Quelle und Ziel ihrer künstlerischen Praxis. Es ist die Gegenwart einer anderen *neuen Welt. Le Nouveau Monde* sollte ursprünglich auch die Zeitschrift heißen, die dann, einem Vorschlag Paul Valérys folgend, unter dem Namen „Littérature" erschien. Die poetische Entdeckung einer neuen Welt des Wunderbaren als einem Ziel des Surrealismus verglich Breton am Beispiel der modernen Malerei mit der bestürzenden Erfahrung des Kolumbus: „Wie Kolumbus, sich auf der Route nach Indien wähnend, die Antillen entdeckte, befand sich der Maler des 20. Jahrhunderts in der Gegenwart einer *Neuen Welt*, bevor er gewahr wurde, daß er aus der alten heraustreten könnte" („Der Surrealismus und die Malerei", 1928). Blindheit der Erfahrung des Neuen, die Faszination durch den objektiven Zufall *(hasard objectif)*, machen die „staunenswerte Gabe des Wunderns" (Breton) aus, die von den Surrealisten methodisch praktiziert wurde. In den kollektiven Spielen der *Erlesenen Leiche* ebenso wie in der Aufzeichnung der Träume, in den Wortspielen und den nach der automatischen Schreibweise produzierten surrealistischen Texten. „Donner à voir", sichtbar machen, wie der Titel eines Gedichtbandes von Eluard lautet, kennzeichnet gleichermaßen die poetische Praxis der Surrealisten wie das wunderbare Universum von Max Ernsts surrealistischem Collage-Ro-

man „La femme 100 tétes", wo schon der Titel mit der vierfachen Homonymie der französischen Lautform von „hundert" und der dreifachen von *têtes* vier verschiedene „wunderbare" Bedeutungsebenen ankündigt (1. *La femme cent têtes* = die hundertköpfige Frau; 2. *La femme sans tête* = die Frau ohne Kopf; 3. *La femme s'entête* = die starrsinnige Frau; 4. *La femme sang tète* = die blutsaugende Frau, der Vampir). „Das Gedicht entsensibilisiert das Universum zum ausschließlichen Nutzen der menschlichen Fähigkeiten, es gestattet dem Menschen, auf andere Weise zu sehen, andere Dinge zu fassen. Seine alte Anschauung ist überholt oder hat sich als falsch erwiesen. Der Mensch entdeckt eine *neue Welt*, er wird zu einem neuen Menschen" (Eluard).

Die Vorbilder dieser Ästhetik des Wunderbaren fanden die Surrealisten in den kollektiven Mythen und Märchen der Völker und vor allem auf ihrem direkten Weg, das heißt in der poetischen Tradition der „schwarzen" Moderne des 19. Jahrhunderts, vor allem bei Rimbaud und bei Lautréamont. „Ohne sich ins Einvernehmen gesetzt zu haben – sie kannten sich ja nicht einmal –, eröffneten Isidore Ducasse und Arthur Rimbaud der Poesie einen absolut neuen Weg, als sie systematisch allen gewohnten Formen des Reagierens auf das Spektakulum der Welt und ihrer selbst trotzten; sie lieferten sich mit Körper und Seele dem *Wunderbaren* aus" (Breton).

Die von Breton im Ersten Manifest als Ziel des Surrealismus postulierte Aufhebung der Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit, die Situierung der Sur-Realität im Zwischenraum von erfahrener und geträumter Realität, identifiziert im Grunde genommen Surrealität und Wunderbares. Die Rehabilitierung des Wunderbaren als einer *ästhetischen* Kategorie – „Das Wunderbare ist immer schön, jedes Wunderbare ist schön" – verbindet Breton mit seiner polemischen Kritik am realistischen Roman, von dem sich der Surrealismus mit der Kategorie des Wunderbaren grundsätzlich abhebt. Das Wunderbare „ist nicht zu allen Zeiten dasselbe!"

Die Suche nach dem Wunderbaren hatte für die Surrealisten die Funktion, die antinomische Denkweise der rationalistisch-positivistischen bürgerlichen Ideologie zu überwinden. Gegen die intellektualistische Spaltung des Menschen in Sinnlichkeit und Vernunft wurde das Wunderbare „als brennendes Feuer im Herzen des Menschen" aufgeboten. Der Ethnologe Michel Leiris sah in der Relativierung des europazentrischen ethnologischen Horizonts einen der wesentlichen Beiträge der surrealistischen Ästhetik des Wunderbaren. „Nur unsere grobe westliche positivistische Haltung, die den ökonomischen Zwängen folgt, die unsere Zivilisation so schwer beherrschen, läßt uns überall da nur Verfehlungen sehen, wo es (wie in den Zonen des Wunderbaren) in Wahrheit unfehlbares Gelingen gibt" („A propos du Musée des Sorciers", in: „Documents", Nr. 1, 1929).

Den bedeutendsten Beitrag zu einer ästhetischen Theorie des surrealistischen Wunderbaren hat Aragon geleistet. „Der Bauer von Paris" ist der erste surrealistische Text, der den Surrealismus, den „Sohn der Raserei und des Schattens", durch den Begriff des Wunderbaren genauer definiert. Das Vergnügen, das der Mensch „an der Schwelle zu den Toren der Imagination" empfindet, hat seinen Ursprung im Ungewöhnlichen und Unscheinbaren eines *merveilleux quotidien*, des alltäglich Wunderbaren. „Werde ich noch lange das Gefühl des *merveilleux quotidien* haben? Ich sehe es sich verlieren in jedem Menschen, der in seinem eigenen Leben wie auf einer immer besser gepflasterten Straße voranschreitet, der in der Gewohnheit der Welt mit wachsender Wohlgefälligkeit vorangeht und immer mehr den Geschmack und die Wahrnehmung des Ungewöhnlichen verliert."

Der Weg des Bauern, Fremder und Teil der großen Stadt zugleich, durch die Topographie der vom Zerfall bedrohten Welt der Passagen, den Intérieurs der Straße, und durch die Pariser Stadtlandschaften ist eine Entdeckungsreise durch die Welt des *merveilleux quotidien*. Der Flaneur entdeckt im „Taumel der Moderne" überall dort, wo das Lachen erlischt („es gibt eine moderne Tragik"), die hinter Nützlichkeitsdenken und Tauschwert mit falschem Schein verborgenen Bereiche des Wunderbaren. Es sind die *terrains vagues intellectuels*, die schillernden Zonen des Geistes, „wo das Individuum den sozialen Zwängen sich entzieht". Im Banalen und Trivialen, in den nichtkanonisierten Formen der Kul-

tur, hatte auch Rimbaud (zentrale Figur der Moderne in Aragons frühem Roman „Anicet") die geheimnisvollen Zeichen moderner Mythen bewundert. „Ich liebte die Malerei der Geisteskranken, den Zierat auf Gesimsen und Türen, Tapisserien von Gauklern und Marktschreiern, Firmenschildern, die Ausmalkunst des Volkes, die Literatur von vorgestern, Kirchenlatein, erotische Bücher mit fehlerhafter Orthographie, Romane unserer Urgroßmütter, Feenmärchen, kleine Kinderbücher, alte Opern, alberne Abzählreime, banale Liedchen" („Ein Sommer in der Hölle", 1873). Die Entdeckung des Wunderbaren an den niederen Formen der Kultur geht einher mit der Aufwertung der Phantasie, „dieser verachteten Weise der Erkenntnis", als einem Organ „poetischer Erkenntnis". Der springende Punkt des „Vorworts zu einer modernen Mythologie" ist daher die Kritik an der französischen Tradition des Cartesianismus und dessen „berühmter Doktrin der Evidenz". Aragon stellt die strenge cartesianische Unterscheidung von Gewißheit und Schattenreich des Irrtums in Frage und verkündet im Namen der Phantasie „den Frühling der Sinne". „Vergeblich denunziert die Vernunft die Diktatur der Sinnlichkeit. Vergeblich warnt sie mich vor dem Irrtum, der hier herrscht. Falscher Dualismus des Menschen, laß mich ein wenig bei deiner Lüge träumen!" Realität und Wunderbares treten in eine dialektische Beziehung, wenn Aragon dem widerspruchslosen Schein der Wirklichkeit das „Wunderbare als den in der Wirklichkeit erscheinenden Widerspruch" entgegensetzt.

In dem großen Essay über die Entwicklung der modernen Malerei, „Die Malerei in der Herausforderung" (1930), einer der wichtigsten Beiträge zu ihrer Theorie, baut Aragon dann die surrealistische Ästhetik des Wunderbaren, den Hinweis Bretons aus dem Ersten Manifest aufnehmend, zu einer geschichtlichen Konzeption aus. Gegenüber der futuristischen Maschinen-Ästhetik setzt er die ethische Funktion des surrealistischen modernen Wunderbaren, das aus der Tradition von Sade, Fourier und Freud – den „großen Emanzipatoren des *désir*" – einen eigenständigen geschichtlichen Zusammenhang bezieht. Von einem radikal atheistischen Standpunkt aus konfrontiert Aragon hier die befreienden Begriffe Dämon, Sinnlichkeit, Unbewußtes mit ihren repressiven Gegenbildern Gott, Spiritualität, Bewußtsein. Der demokratische und egalitäre Anspruch, den die Surrealisten mit der Maxime Lautréamonts, daß die Poesie von allen gemacht werden muß, aus dieser Tradition ableiteten und den Breton vorrangig durch die Methode des automatischen Schreibens zu verwirklichen glaubte, erfährt nun in Aragons Anwendung auf das Wunderbare eine viel weitreichendere Bedeutung: „Das Wunderbare muß von allen gemacht werden, nicht von einem!" In der Tat erfaßt die Ästhetik des Wunderbaren die innersten Bestrebungen des Surrealismus in einem viel genaueren Sinn als das Konzept der automatischen Schreibweise. Pierre Mabille, Chef der Klinik der Medizinischen Fakultät an der Sorbonne, der dem Surrealismus seit 1934 nahestand, hat in seinem Buch „Le Miroir du Merveilleux" (1940), das als ein *opus magnum* des Surrealismus gelten kann, den damit eröffneten Horizont resümierend charakterisiert: „Wenn der Surrealismus nur eine künstlerische Schule mehr gewesen wäre, welche Bedeutung man auch immer ihren Bestrebungen beimißt, so müßte man ihm einen Platz in den Museen anweisen, und seine Aktualität wäre ziemlich gering im gegenwärtigen Konflikt. Ich meine aber, daß er etwas viel Wichtigeres war und bleibt, das genau mit dem gegenwärtigen Drama der Welt zu tun hat: er ist das erste bewußte und kollektive Zeichen für einen totalen Bruch mit der klassischen europäischen Tradition, er hat für eine gewisse Zahl von Intellektuellen ein neues sensibles Klima geschaffen, in dem die Fundamente eben dieser Kultur in Frage gestellt wurden."

Automatische Schreibweise und Poesie der Bilder

Die Ausweitung des Geltungsbereichs der Poesie über die engen Grenzen des Literarischen hinaus hat für alle Surrealisten prinzipielle Bedeutung. „Man gebe sich doch einfach Mühe, die Poesie zu praktizieren!" hatte Breton im Ersten Manifest gefordert. Die *folie de poésie*, die ein weiteres auszeichnendes Merkmal des Surrealismus ist, wird gegen die genormte und konventionalisierte Literaturideologie

aufgeboten, gegen die rein instrumentale Funktion des *langage articulé*. Poesie ist den Surrealisten keine Angelegenheit von Spezialisten, das Schreiben von „Literatur" eine asoziale Tätigkeit. „Ich glaube, daß die Poesie viel eher aus dem Leben der Menschen, gleich ob Schriftsteller oder nicht, hervortritt als aus dem, was sie geschrieben haben oder geschrieben haben könnten" (Breton).

Das surrealistische Poesieverständnis rüttelt an den Grenzen arbeitsteiliger Spezialisierung. Es impliziert einen demokratischen egalitären Impuls, weil allen Menschen die prinzipielle Fähigkeit zur Poesie zuerkannt wird. „Es ist dem Surrealisten eigen, die totale Gleichheit aller normalen Menschen gegenüber der sublimierenden Botschaft proklamiert zu haben, immer daran festgehalten zu haben, daß diese Botschaft ein gemeinsamer Besitz ist, wovon jeder seinen Teil fordern kann und der künftig nicht mehr das Vorrecht weniger sein darf" (Breton, „Point du jour", 1937).

Von einem poetischen *Stil* des Surrealismus zu sprechen, nach einer stilistischen Gemeinsamkeit unter den Surrealisten zu suchen, wäre mit diesem ja ernst zu nehmenden Prinzip unvereinbar. Stil ist für die Surrealisten gleichbedeutend mit Originalitätssucht und Effekthascherei, die der Sicherstellung von Privilegien mit literarischen (Macht-) Mitteln dienen. Es ist der „Bluff des Genies", den Aragon in „Abhandlung über den Stil" 1928 brandmarkt, der ein scharfes polemisches Traktat gegen den Stil und die zeitgenössische französische Literaturkritik ist. Die Amoralität der literarischen Genies zeige sich in der Hochstapelei, „die die literarischen Resultate einer Methode anbietet und diese Methode selbst verschleiert und damit verdeckt, daß diese Methode allen erreichbar ist" (Aragon, „Traumwoge", 1924). Poesie ist darum niemals Ausgangspunkt surrealistischer Tätigkeit, sondern immer deren Ziel. Eine Tätigkeit, die ihrerseits freilich keineswegs ziellos und blind ist, sondern bestimmten methodischen Prinzipien folgt; entsprechend der richtigen Auffassung, daß die Poesie ihre eigene Theorie hat und mit dem puren Ergießen des Gemüts nichts zu tun hat.

Die automatische Schreibweise *(écriture automatique)*, worin man das Wesensmerkmal surrealistischer Poesie hat sehen wollen, hat als eine die Frühphase des Surrealismus beherrschende Methode vor allem die Funktion einer Initialzündung mit sehr verschiedenen Ergebnissen bei den einzelnen Mitgliedern der Gruppe gehabt. Der Methode zugrunde liegt das erwähnte egalitäre Poesiekonzept. Breton hat sie als *psychischen Automatismus* definiert, als ein Mittel der poetischen Inspiration, mit dessen Hilfe die unverstellte (nicht-entfremdete) Natur des Menschen zutage treten sollte. Der *Traum* wird zum Vorbild der automatischen Schreibweise, weil hier im Unbewußten (aber auch im Tagtraum) das Subjekt in seiner vom „Reich der Logik" unbeeinflußten Freiheit existiert. Der Traum bildet daher für Breton das Paradigma der Poesie wie der Sprache. Die automatische Schreibweise ist Transkription der Traumgedanken, eine Art drahtlose Telegrafie, in der die *voix inactive*, die originale Stimme des Unbewußten aufgezeichnet wird, bzw. *sich* aufzeichnet im Medium des surrealistischen Subjekts. Durch Ausschaltung der Zensur und der Kontrolle des Bewußtseins sollen die mit poetischer Energie geladenen Bilder des Unbewußten zutage gefördert werden. Die dabei intendierte Funktion hat Breton im Ersten Manifest eingehend erläutert. Sie zielt auf die Überwindung der durch den Rationalismus bürgerlichen Denkens etablierten Antinomien von innerer und äußerer Welt, Innenleben des Individuums und sozialem Leben, Subjekt und Objekt; Antinomien, von denen angenommen wird, daß sie im Traum keine Geltung haben. Methodisch liegt der automatischen Schreibweise daher die Struktur von Ausdruck und Aufzeichnung zugrunde. Das dabei entstehende poetische Zauberreich, die *féerie intérieure*, das Erlebnis der bildzeugenden Kraft der Wörter, war für die beiden Autoren der „Magnetischen Felder" ein Urerlebnis: „‚Die Magnetischen Felder' waren das Ergebnis der ersten systematischen Anwendung des automatischen Schreibens. Die tagtägliche Übung hatte bei uns zu Beobachtungen geführt, die von großer Reichweite waren, die sich aber erst später koordinieren ließen und Folgen zeitigen sollten. Nicht weniger wahr ist es, daß wir in diesem Augenblick in der Euphorie, fast in der Trunkenheit der Entdeckung lebten. Wir waren in der Situation von Leuten, die gerade auf eine

Goldader gestoßen sind" (Breton, „Entretiens", Paris 1969). Man kann sich nichts Absurderes vorstellen als die seit einiger Zeit mit größter Akribie unternommenen „wissenschaftlichen" Bemühungen mancher Kritiker, herauszufinden, welche Sätze Breton und welche Soupault zuzuschreiben sind!

Bei allem möglichen Einfluß der Freud'schen Theorien auf die Methode der automatischen Schreibweise (ein von Freud selbst desavouierter Einfluß) hat diese mit der Freudschen Technik der freien Assoziation als einer analytischen Methode nichts zu tun. Die Traumarbeit, durch die Freud das Unterbewußtsein als den neuen Gegenstand einer Wissenschaft konstituierte, wird von Breton in ihrer Bedeutung nicht verstanden. Die Wunscherfüllung, bei Freud Leistung und Ziel der Traumarbeit, welche die latenten Traumgedanken als ihren „Stoff" zur „Form" des manifesten Traums umbildet, wird für den Analytiker zum Ziel seiner Ermittlungen. Mittels der freien Assoziation versucht er, den Weg vom manifesten Traum zu den latenten Traumgedanken in umgekehrter Richtung zurückzugehen, wobei er von der Traum-Form als einer Vorgabe ausgeht. Eine solche Vorgabe aber existiert in der automatischen Schreibweise nicht. Erst in einer späteren Phase werden von den Surrealisten auch Träume als Mittel zur Lösung von Konflikten analysiert, wird (wie in der „Unbefleckten Empfängnis") die Simulation als bewußte Aneignung von geistigen Abweichungen und als Mittel (und Quelle) poetischer Erkenntnis praktiziert.

Da das Unbewußte wie eine Sprache strukturiert ist (was die Surrealisten beim damaligen Stand der Linguistik und der Psychoanalyse nicht wissen konnten), ist ein reiner Automatismus seiner sprachlichen Übersetzung auch gar nicht möglich. Die Auffassung des Unbewußten als originaler Stimme des Subjekts setzt bei den Surrealisten noch ein universales Wesen des Menschen voraus und ist insofern idealistisch. Andererseits wohnt ihr aber eine materialistische Tendenz inne, weil die automatische Schreibweise (wie natürlich die poetische Praxis der Surrealisten generell) nicht von einem fixen Sinn (von einer vorgegebenen Wahrheit) ausgeht, sondern dem Spiel der Bedeutungen und Bilder in der Sprache Priorität einräumt. Die Befreiung der Sprache und der Poesie aus dem Gefängnis der Bedeutung und die der Literatur aus dem ideologischen Kreislauf ihrer bürgerlichen Institutionen und ideologischen „Inhalte" ist daher ein wesentlicher und höchst aktueller Beitrag surrealistischer Poesie.

Man kann das an den verschiedenen Techniken verfolgen, die die Surrealisten zur Erzeugung poetischer Effekte entwickelt haben. An Max Ernsts Collagen und seiner Verwendung reproduzierten Bildmaterials. An seiner Berufung auf Leonardos „Traktat über die Malerei" als einer Schulung der Phantasie. Durch die intensive Betrachtung fleckiger Mauern lassen sich bizarre Dinge entdecken, Köpfe und Tiere, Felsen, Meere, Wolken, Wälder, Schlachten. Die Sensibilisierung der Wahrnehmung setzt neue Empfindungen frei, die dem Menschen eine stereotype Bilder- und Reklamewelt verfremden. Das *dépaysement* als die eigenwillige surrealistische Variante der Verfremdung erzeugt subversive Sprachformen wie zum Beispiel in den Sprichwörtern Pérets und Eluards, die unter anderem auf dem Prinzip der unsinnigen Variation bekannter Sprichwörter beruhen. Der Un-Sinn entlarvt den konventionellen logischen Sinn als Schein. Es sind humorvolle Parodien, wenn Elemente bekannter Sprichwörter in einen unerwarteten Zusammenhang gebracht werden. („Wer mit dem Teufel speist muß einen langen Löffel haben – Wer mit dem Papst schläft muß lange Füße haben.")

Wenn Marcel Duchamp Worte als Buchstaben-Assemblagen gebraucht, aus dem weiblichen Vornamen Rose und der Wendung *c'est la vie* sich sein Pseudonym Rose Sélavy (oder das Anagramm seines Namens *marchand de sel* = Salzhändler) schmiedet oder die Lautform eines Wortes in absurde neue Bedeutungseinheiten zerlegt (*littérature* = *lits et ratures*, Betten und Streichungen), dann soll damit immer auch den durch Gebrauch vernutzten Wörtern und Bedeutungen ein neuer surrealer Aspekt verliehen werden.

Das viele surrealistische Texte kennzeichnende syntaktische Reihungsschema (vgl. Aragon, „Ich die Biene"; Breton, „Freie Liebe") ermöglicht mit der Verselbständigung der Signifikanten (Bezeichnungsformen) ungewöhnliche Bild

konfigurationen. Hier zeigt sich die anti-ornamentale Sprachauffassung der Surrealisten in ihrer reinsten Gestalt. Sie ist Fortsetzung der seit der „kopernikanischen Wende" in der französischen Poesie der Moderne (Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont) einsetzenden Überwindung eines sprachlichen und poetischen Empirismus. Dieser faßte die Worte als Zeichen von Gedankenbildern auf und suchte deren Inhalt darin wiederzufinden. Zwischen den Gedankenbildern und poetischen Figuren und Bildern, die durch die Struktur des Textes beim Leser evoziert werden, wurde nicht unterschieden. Mallarmé dagegen behandelte Worte wie „Dinge" und wußte, daß die Bedeutung eines Wortes nicht mit dem Realobjekt identisch ist. Die Beziehungen zwischen poetischer Sprache und Wirklichkeit liegen auf einer anderen Ebene. Die Frage etwa nach dem „Inhalt" der „Gesänge des Maldoror" ist eine unsinnige Frage. Es sind die Bilder, die das Zentrum und die Wirklichkeit dieses Textes als Bilder der Lektüre konstituieren. „Die Bilder werden vom Betrachter gemacht", sagt Marcel Duchamp. Wenn es eine surrealistische Theorie der Poesie gibt, dann ist es eine des Bildes. Die Nähe des französischen Terminus *image* zur Tätigkeit der Phantasie *(imagination)* ist größer als im Deutschen, wo die Einbildungskraft bis heute nicht frei von pejorativen Nebenbedeutungen ist und diese Fähigkeit leicht in die Nachbarschaft der *Spinnerei* gerät. Aragon spricht dagegen in „Der Bauer von Paris" vom *Rauschmittel Bild* in einem ganz positiven Sinne und meint die Funktion poetischer Bilder, Wirklichkeit unmöglich zu machen, „wodurch das Nützlichkeitsprinzip denen fremd wird, die dieses höhere Laster praktizieren".
Die allgemeinste Definition der surrealistischen Konzeption des poetischen Bildes findet sich im Artikel *Image* des „Dictionnaire abrégé du surréalisme", das Breton und Eluard für den Katalog der großen internationalen Surrealismus-Ausstellung in Paris (1938) zusammengestellt haben. „Das stärkste surrealistische Bild ist jenes, das den höchsten Grad an Willkür *(arbitraire)* darstellt, für dessen Übersetzung in praktische Sprache man am längsten braucht." Surrealistische Bilder werden durch schockartige Störung der gewohnten und normierten Logik semantischer und syntaktischer Strukturen in ihrem Referenzbezug hervorgerufen. Ein klassisches Beispiel dafür sind Bretons Texte aus „Löslicher Fisch" („Poisson Soluble"), die ja die eigentliche Probe aufs Exempel der Theorie sein wollten und als Anhang des Ersten Manifestes veröffentlicht wurden. Die *féerie intérieure* als ein Reich der Authentizität, das sich im Spiel der Phantasie des Lesers und Betrachters erfüllt, ist immer dann am vollkommensten, wenn der Vergleich zwischen zwei oder mehreren Vorstellungen durch die Identität aufgehobener Oppositionen überwunden wird. In der Zusammenziehung heterogenster Elemente, die jeder als das zunächst Auffälligste surrealistischer Bilder bemerkt, liegt auch eine Quelle des surrealistischen Humors. Bilder wie „Die Salz-Fee", „Glasschenkel", „Frau mit Champagnerschultern", „Der sich auf der Brücke wiegende katzenköpfige Tau" wirken wie Geistesblitze, die die Schwelle der Rezeption praktisch unendlich variabel halten, weil sie sich jeder auf Ein-Deutigkeit erpichten Lektüre oder Betrachtung widersetzen. Es sind Bilder-Montagen, die unter immer neuen Aspekten rezipiert werden können.
In dieser beweglichen Struktur hat Paul Eluard ein wesentliches Merkmal der durch Herstellung von Identitäten erzeugten surrealistischen Bilder gesehen. „Das Bild durch Analogiè (dieses ist w i e jenes) und das Bild durch Identifikation (dieses i s t jenes), lösen sich leicht vom Gedicht, neigen dazu, selbst Gedichte zu werden, indem sie sich isolieren" („Donner à voir", 1939).
Die Bildauffassung der Surrealisten rechnet immer mit der dominant visuellen Wahrnehmungsweise des modernen Menschen. Nach einer treffenden Bemerkung Yvan Golls ist es die Revanche des Auges für die lange Vorherrschaft des Ohrs in der Poesie, die in Frankreich wie wohl nirgends sonst durch eine lange Tradition klassischer Rhetorik gemaßregelt worden war. Daher unter anderem auch das Interesse der Surrealisten am Film und an der Fotografie und daher das Vorbild der neuen Poesie als einer Methode der Bilder-Erzeugung für die Malerei. Max Ernst, der mit seinen Collagen „die Tasche der Dinge nach außen zu kehren verstand" (Tristan Tzara), hat denn auch immer wieder seine eigene poetische Technik der Anti-Malerei anhand

der Bilderwelt der „Gesänge des Maldoror" reflektiert: „Eine vorgefundene Realität, deren ursprüngliche Bestimmung ein für allemal fixiert zu sein scheint (ein Regenschirm) und die sich plötzlich in der Gegenwart einer ihr sehr fernstehenden nicht minder absurden anderen Realität findet (einer Nähmaschine), und zwar an einem Ort, wo beide sich entwurzelt *(dépaysé)* vorkommen müssen (auf einem Seziertisch), wird durch diese Tatsache aus ihrer ursprünglichen Bestimmung und Identität entlassen; aus ihrer falschen Absolutheit wird sie auf dem Umweg über ein Relatives in eine neue, wahre und poetische Absolutheit überführt: Regenschirm und Nähmaschine lieben sich. Die vollständige Umwandlung, gefolgt von einem reinen Akt wie der Liebe, wird zwangsläufig immer dann produziert, wenn durch gegebene Fakten dafür günstige Bedingungen bestehen: die Vermählung zweier scheinbar unvermählbarer Realitäten auf einer Ebene, die scheinbar nicht zu ihnen paßt. Was ist also die Technik der Collage? Wenn Federn das Federkleid ausmachen, so macht eben der Leim (frz. *colle*) noch nicht die Collage" („Au delà de la peinture", 1927).
Kein Bilder-Wahn ist die surrealistische *folie de la poésie*, eher ein sehr spezifischer Beitrag zu einer modernen Sprache der Künste.

Wahn-Sinn und Amour fou

Bücher sind den Surrealisten offene Türen, für die man keinen Schlüssel braucht. Der Horror vorm Gefängnis der Bedeutungen ist auch einer vorm geschlossenen Kunstwerk. Dafür steht das Bild der *portes battantes*, der Flügeltüren in Bretons „Nadja". Das ist in durchaus programmatischer Bedeutung als ein anti-psychologisches Bekenntnis gegen die literarischen (und anderen) Formen einer *recherche intérieure*, wie sie eine romaneske Tradition (ihre naturalistische Linie inbegriffen) hervorgebracht hat, zu verstehen. Der surrealistische Anti-Roman „Nadja" instrumentiert ein „Leben im Glashaus", damit man erfahre, „wer ich bin". „Nichts überzeugt mich so sehr wie das vollkommene Verschwinden Lautréamonts hinter seinem Werk" – diese Utopie (noch immer) einer kollektiven Autorschaft meint ja nicht die

Austreibung des Autors aus dem Text, sondern gerade das Gegenteil. Die Einsetzung nämlich seiner fragmentierten Erfahrung (er weiß, daß er nicht mehr alles wissen kann) als einer Suche nach Identität, die den Leser zu ihrem Komplizen macht. Das ist die Funktion der Fotografien in diesem Text, die keine Illustrationen sind, vielmehr Störfaktoren des Berichts (zwischen Bild und Text besteht keine logische Beziehung), die noch eine andere Ebene der Rezeption eröffnen: die Ansicht der Fotos verändert die Lektüre des Textes. Es ist eine Methode der Kritik am Privileg des Textes als Träger einer logischen Kontinuität von Bedeutung. „Nadja" ist damit der erste Roman, in dem die Fotografie als Gestaltungsmittel eingesetzt wird.
In „Nadja" sah Benjamin einen Gipfel surrealistischer Textproduktion erreicht. „Die Überwindung des Privaten, das Leben im Glashaus, ist in der Tat eine revolutionäre Tugend par excellence. Auch das ist ein Rausch, ist ein moralischer Exhibitionismus, den wir sehr nötig haben. Die Diskretion in Sachen eigener Existenz ist aus einer aristokratischen Tugend mehr und mehr zu einer Angelegenheit arrivierter Kleinbürger geworden." Nadja ist Medium des Berichts, eine mythische Figur, die die Züge der esoterischen Geliebten trägt, in der sich das Bretonsche Ideal der Frau verkörpert. Sie ist auch die von Wahnsinn Bedrohte, dessen Rehabilitierung der Text betreibt. „Da es bekanntlich zwischen dem Nicht-Wahnsinn und dem Wahnsinn keine Grenze gibt, bin ich nicht geneigt, den Wahrnehmungen und den Ideen des einen oder des anderen Zustandes einen ungleichen Wert zuzubilligen."
Die Vorstellung des Patienten, aus Rache seinen Arzt umzubringen, steht für die Verachtung Bretons (und der Surrealisten) gegenüber der zeitgenössischen Psychiatrie. Es war diese Passage des Buches, die unter den französischen Psychiatern einen Skandal auslöste und, wie Breton im Zweiten Manifest des Surrealismus (1929) dokumentiert, zu einer Sondersitzung der medizinisch-psychologischen Gesellschaft führte. Unter dem Titel „Légitime Défense" berichtet der Psychiater Paul Abeley in den „Annales médico-psychologiques. Journal de l'aliénation mentale et de la médecine légale des aliénés" nach dem Erscheinen von

„Nadja" von einer Tendenz zunehmender Attentate durch Patienten in Irrenanstalten gegen ihre Ärzte, was deren Berufsrisiko beträchtlich erhöht habe. Die „Nadja"-Lektüre in einer Pariser psychiatrischen Klinik wurde darin ausdrücklich erwähnt und die betreffende Passage als eine direkte Aufforderung zum Ärzte-Mord und als eklatantes Beispiel einer „exogenen" Gefahr für die Psychiater interpretiert: „Ich gebe hier" – schrieb Abeley – „ein besonders bemerkenswertes Beispiel dafür: einer unserer Kranken, Querulant mit Verfolgungswahn und ein ausgesprochen gefährlicher Fall, schlug mir in leicht ironischem Ton vor, ein Buch zu lesen, das frei unter den anderen Geisteskranken zirkulierte. Dieses Buch, das kürzlich im Verlag der NRF erschienen ist, empfahl sich durch Herkunft und korrekte, harmlose Aufmachung. Es war ‚Nadja' von André Breton! Der Surrealismus blühte hier mit seiner gewollten Zusammenhanglosigkeit, seiner geschickt unregelmäßigen Kapiteleinteilung, mit jener feinen Kunst, sich über den Leser lustig zu machen. Inmitten von seltsam symbolischen Zeichnungen stieß man auf die Fotografie von Professor Claude. In der Tat war unserem Stande im besonderen ein ganzes Kapitel gewidmet. Die unglücklichen Psychiater wurden darin ausgiebig beschimpft und eine Passage (die von dem Kranken, der uns diese Lektüre so liebenswürdig angeboten hatte, blau angestrichen war) zog unsere Aufmerksamkeit besonders auf sich. Sie enthielt diese Sätze: ‚Ich weiß, wenn ich wahnsinnig wäre, benützte ich nach ein paar Tagen Internierung ein Nachlassen meines Deliriums dazu, kaltblütig irgendeinen, der mir unter die Hände käme, vorzugsweise den Arzt, umzubringen. Ich würde dabei wenigstens, wie die Tobsüchtigen, den Vorteil einer Einzelzelle erlangen. Vielleicht ließe man mich in Ruhe.'
Man kann sich keine präzisere Aufreizung zum Mord vorstellen. Sie wird nur den Hochmut unserer Verachtung provozieren oder jedenfalls kaum unsere nonchalante Indifferenz aus dem Gleichgewicht bringen." Man kann sich vor allem kein besseres Beispiel für die durch einen surrealistischen Text bewirkte Spaltung von Interessen durch die Zuspitzung einer Situation denken wie diese gegensätzliche Lektüre von Patient und Arzt! Sie bringt nämlich deutlich genug jene Grundstruktur der Psychiatrie als Institution zum Vorschein, deren Analyse dann zum Ausgangspunkt der Anti-Psychiatrie wurde: „eine scharfe Trennung in die Gruppe der Machthaber und die Gruppe der Machtlosen" (Franco Basaglia).

In ähnlicher Weise wurde Bretons Satz aus dem Zweiten Manifest „Der einfachste surrealistische Akt besteht darin, mit dem Revolver in der Hand auf die Straße zu gehen und blind in die Menge zu schießen" immer wieder als eine Aufforderung zum Terrorismus ausgelegt, während es doch vor allen Dingen die provozierende (und auch warnende) Formel zur Kennzeichnung letzter Konsequenzen aus einer als ausweglos erfahrenen Lage war. Ein früher Hinweis darauf, daß, bleibt die erhoffte Veränderung einer unerträglich gewordenen Situation aus, die humanistische Moral terroristisch umschlagen kann.

Das Beispiel zeigt die geistige Vorläuferschaft Bretons und des Surrealismus für die moderne Anti-Psychiatrie, die die surrealistische Denunziation institutionalisierter Machtbeziehungen auf ein wissenschaftliches Fundament gestellt hat. „Die Machtbeziehungen bildeten das Apriori der psychiatrischen Praxis, sie konstituierten die Funktionsweise der Institutionen der Irrenanstalt, sie teilten die Verhältnisse zwischen den Individuen ein, sie nahmen die Formen der medizinischen Intervention in Regie. Die der Anti-Psychiatrie eigentümliche Inversion besteht darin, sie ins Zentrum des problematischen Feldes zu rücken und als erste in Frage zu stellen. Was diese Machtbeziehungen nämlich insbesondere implizierten, war das absolute Recht des Nicht-Wahnsinns über den Wahnsinn. Dieses Recht transkribierte sich in Termini von Kompetenz, die über Ignoranz ausgeübt wird, von gesundem Menschenverstand (im Zugang zur Realität), der Irrtümer (Verblendungen, Halluzinationen, Phantasmen) korrigiert, von Normalität, die sich der Unordnung und Abweichung aufzwingt. Diese dreifache Macht konstituierte den Wahnsinn als mögliches Erkenntnisobjekt für eine medizinische Wissenschaft, die ihn genau zu dem Zeitpunkt als Krankheit qualifizierte, da das von dieser Krankheit befallene ‚Subjekt' sich als Verrückter disqualifiziert sah, d. h. jeglicher Macht und jeglichen Wissens über

seine Krankheit entblößt" (Michel Foucault, „Macht-Wissen", 1980).
Bretons Kritik an der negativen Bewertung des Wahnsinns macht die Verkehrtheit von Wahnvorstellungen zum Ausgangspunkt kritischer Fragen an eine unmögliche Realität. Die Unterdrückung und Verdrängung des Lustprinzips durch das Realitätsprinzip wird als ein soziales Problem verstanden. Das erklärt die für die bürgerliche Gesellschaft provozierende Parteinahme der Surrealisten für Außenseiter und für symptomatische Kriminalfälle wie zum Beispiel für die Geschwister Papin, deren Mordtat sie 1933 mit Jacques Lacan als einen sozial motivierten Fall von „induziertem Irresein" diskutierten. Die Simulation pathologischer Verhaltensweisen, die Eluard und Breton 1930 in der „Unbefleckten Empfängnis" erproben, muß im Zusammenhang der Kritik an der Ausgrenzung des Wahnsinns als eine Form poetischer Beweisführung für die sinnhafte und sinnliche Produktivität von Wahnvorstellungen verstanden werden. Ebenso ist das Interesse der Surrealisten für die „Bildnerei der Geisteskranken" (Prinzhorn) als einer Quelle von Poesie durch die Kritik an bürgerlichen Geschmacks- und Werturteilen motiviert, die sich an einem absoluten Wertunterschied von Geniewerken und Machwerken orientieren. Kritik an den Formen gesellschaftlicher Repression des Lustprinzips war von Anfang an ein alle Surrealisten verbindendes Interesse. An der Wende zu den dreißiger Jahren wird sie durch eine deutlichere soziologische Bestimmung ihrer Subjekt-Theorie präzisiert. Das Wunschverlangen oder Begehren, *le désir*, tritt jetzt ins Zentrum und löst die Traumphase der frühen Entwicklung ab. War diese von der Auffassung bestimmt, daß sich im Traum das von den Zwängen „sozialer Diktatur" freie Subjekt artikuliere, so erfolgt jetzt die Korrektur in der Hinsicht, „daß das bürgerliche Individuum bis in sein Unbewußtes hinein durch die Gesellschaft geprägt ist" (Peter Bürger). Diese Erfahrung, in der sich auch (besonders im Falle Aragons, Bretons und Crevels) die, freilich unsystematische, Beschäftigung mit dem Marxismus niederschlägt, ging in die Bemühungen dieser Zeit ein, die Beziehung zur revolutionären Arbeiterbewegung auf eine neue Grundlage zu stellen, eine „Ratio des Irrationalen" (Ernst Bloch) zu erkunden. In Bretons „Kommunizierenden Röhren" (1932), dessen 3. Teil (vgl. unsere Anthologie) die Notwendigkeit einer Erforschung des Subjekts als Bestandteil einer revolutionären Entwicklung diskutiert und den Sozialismus als die Voraussetzung eines neuen Humanismus versteht, wird sie theoretisch reflektiert. Freilich bleibt die Vermittlung utopisch, weil sie unter der Prämisse gedacht wird, „daß das *A priori* für die Existenz des Surrealismus, so wie wir als Gruppe ihn über Jahre hin verstanden haben, nicht-arbeitsteilige Tätigkeit war". In der „Unbefleckten Empfängnis" (1930) und in „L'Amour fou" (1937) ist es das *désir* wechselseitiger Liebe, das Sich-Begehren, als eine nicht von außen durch Mangel und Bedürfnis definierte Tätigkeit, sondern als *praktizierte Liebe* selbst. Francis de Miomandre hat nach dem Erscheinen der „Unbefleckten Empfängnis" von einem Hymnus auf die Liebe gesprochen. „Sie werden in der ‚Unbefleckten Empfängnis' betörende Seiten über die Liebe geschrieben finden, eine Art intensiven Erotik-Furors, der so umwerfend ist, daß er in die Nähe von Ekstase rückt. In dieser Hinsicht ist das ‚Simulationsversuch der allgemeinen Paralyse' überschriebene Kapitel vielleicht der schönste Hymnus, der in der französischen Dichtung jemals auf die Liebe geschrieben wurde" („L'Européen", 14. 1. 1931). Die große Triade, in der sich die Bestrebungen des Surrealismus zusammenfassen, hat in diesem Text eine ihrer vollkommensten Gestalten gefunden:

L'Amour – la Poésie – la Liberté.

Karlheinz Barck

Berlin, im November 1983